

“CONTEMPORANDINO”.

Tres piezas de música andina colombiana en lenguaje contemporáneo.

YEISON BEDOYA ÁLVAREZ.

Asesor:

Gustavo Adolfo Yepes Londoño.

Tutor de composición:

Víctor Hugo Agudelo Ramírez

Universidad EAFIT

Escuela de Humanidades Departamento de Música

Maestría en Composición

Abril de 2016.

Licenciado en Educación Musical de la Universidad de Antioquia. Músico, docente, arreglista y compositor. Director artístico general de la Corporación Escuela de Música de Concordia - Antioquia y Director de la Estudiantina Entretiempos.

Dedicatoria.

Al buen Dios y gran compositor eterno, creador de sonido y de silencio, de los cuales me considero un instrumento.

Agradecimientos.

A mi esposa Sandra y mis dos hijos; Johann y Emmanuel, por soportar tantas ausencias; al señor Sergio Restrepo Betancur, a la señora Gloria Elena Ramírez y a la alcaldía de Concordia, quienes me extendieron su apoyo y posibilitaron este proceso académico; a mi madre Esperanza, quien me animó siempre a no perder el significado de su nombre; a la señora Marleny Fernández de Maya y, en general a la corporación escuela de música de concordia, mi escuela y casa artística; a Luis Carlos Moreno Cardona, motivador de este camino compositivo; a Víctor Hugo Agudelo Ramírez, Marco Alunno, Gustavo Adolfo Yepes Londoño, Andrés Posada Saldarriaga y Casey Dickey, guías de escritura y composición musical, que cada día desafiaron e impulsaron mi espíritu creativo en todo sentido; a mis compañeros Juan Carlos Valencia, Rafael Rivera, Sebastián García y Felipe Corredor, por ser cómplices de este viaje musical y en general a todos aquellos que de una u otra manera han hecho parte de mi formación musical y de la realización de este proyecto.

Resumen.

La Música contemporánea, como corriente estética de los siglos XX y XXI, ha contado con distintos desarrollos teóricos y técnicos, que se han convertido en herramientas con amplias posibilidades creativas para la renovación del lenguaje sonoro del compositor. El objetivo de este artículo es dar cuenta de un proceso compositivo que buscó unir la riqueza tímbrica, rítmica y melódica de las músicas populares tradicionales de la zona andina colombiana, con algunas de las estéticas y formas más representativas de la música académica contemporánea. En primer lugar, se realizó una investigación sobre estas últimas, seleccionando, en un primer momento, algunas de las más representativas, seguido por una identificación de ciertos aires, formas y estructuras propias de la música tradicional colombiana que permitieran este proceso de fusión entre ambos lenguajes. Esta etapa de reflexión y experimentación dio lugar a la composición de tres piezas instrumentales basadas en elementos de Guabina-Torbellino (primer movimiento); Danza (segundo movimiento) y Bambuco-Pasillo (tercer movimiento), acompañadas de su respectivo análisis descriptivo que tiene, como objetivo pedagógico, el acercar a compositores y a ejecutantes intérpretes de cuerdas pulsadas colombianas (Bandola, Tiple y Guitarra) a este tipo de fusión, que buscó que la música andina colombiana pueda encontrar, en otro tipo de estéticas, nuevos caminos de evolución.

Palabras Claves: Música andina colombiana, estudiantinas y liras, técnicas de composición de los siglos XX y XXI, bandola, tiple, guitarra, música tradicional.

Abstract.

Contemporary music, as a product of new aesthetic trend in the XX and XXI centuries, has had varied theoretical and technical developments, which have become tools with ample creative possibilities in the renewal of the musical language of the composer. The scope of this article is the rendering of the compositional process linking the rhythm, timbre and melodic richness of popular traditional music of the Colombian *Andes*, with some of the more representative aesthetics and languages of contemporary academic music. The first step was an investigation of these last in order to select which of them we finally would use. The second step was the identification of genres, forms and characteristic features of traditional Colombian music and a selection of some of them for the composition of our pieces, looking for the merging of both languages and aesthetics. This process of reflection and experimentation led to the composition of three instrumental pieces or movements, based respectively on *Guabina* and *Torbellino*, *Danza* and *Bambuco-Pasillo*. They are accompanied by their respective analytical description with the educational goal of informing composers and plucked-strings-performers about this type of blending, allowing the Colombian Andean Music to find new evolution paths in new aesthetic trends.

Keywords: Colombian Andean Music, *estudiantinas* and *liras*, Composition Techniques of the XX and XXI centuries, bandola, tiple, guitar, folk music.

1. Introducción

Escribir música andina colombiana en la actualidad se convierte en todo un desafío compositivo ya que, como cualquier ejercicio creativo busca encontrar nuevas posibilidades de expresión y desarrollo, pues las técnicas y estéticas de composición de los siglos XX y XXI son herramientas disponibles y abiertas que fácilmente podrían enriquecer nuestros aires musicales. Ese diálogo todavía es muy limitado, al encontrarse, tal vez, con la frecuente premisa axiológica de conservar las raíces y formas tradicionales.

Todas y cada una de las formas de organización de las estructuras musicales tienen características propias que las identifican y distinguen de las demás, dándoles un toque de autenticidad y originalidad. La música andina colombiana, y en particular las estudiantinas, hacen parte de la riqueza cultural que identifica nuestro territorio y, por ende, a sus gentes, sus formas de expresión, sus tradiciones y su visión del entorno, las cuales, como patrimonio inmaterial, deben conservarse como referentes para presentes y futuras generaciones. Aun así, no podemos desconocer que cualquier tipo de práctica artística que esté directamente relacionada con el ser humano, está sujeta al desarrollo mismo de su pensamiento y a la evolución de las formas estéticas que, en medio de procesos de exploración, encuentran nuevas posibilidades expresiva., De ninguna manera se contradice lo anterior al incorporar a tal discurso lenguajes ajenos a los de uso tradicional, tal como es el caso de la música académica contemporánea, que ha venido encontrando una constante evolución expresiva gracias a la búsqueda permanente de transformación, que incluye, en muchas ocasiones, la apropiación y reinterpretación de las formas tradicionales de cada país.

En la actualidad, se evidencian entre nosotros propuestas creativas en las que las estructuras de la música colombiana se funden con elementos de otros lenguajes musicales, como los de la práctica común, el jazz y, algunos de ellos, con lenguajes contemporáneos y diversos formatos instrumentales. Son aún escasos los realizados para el formato de estudiantina que hagan uso de las técnicas compositivas de los siglos XX y XXI. Por ello, la creación de estas piezas buscó generar mayor apertura y exposición a nuevos lenguajes musicales, por parte de los estudiantes y ejecutantes intérpretes de bandola, tiple y guitarra de las escuelas de cuerdas pulsadas del departamento de Antioquia.

Esperamos entonces que las tres piezas para cuerdas andinas se conviertan en un diálogo de lenguajes y exploración sonora entre la tradición musical colombiana y las nuevas estéticas creativas musicales del mundo y que, de alguna manera ya en el futuro inmediato, llegue a constituirse en parte del patrimonio sonoro de la nación, por cuanto pueda ser una herramienta de difusión, valoración y conservación de sus aires más representativos y un medio pedagógico que acerque a compositores, arreglistas y ejecutantes intérpretes de las estudiantinas a las nuevas estéticas contemporáneas desde lo teórico y lo técnico.

2. Metodología

Este proceso contó con las siguientes etapas.

2.1 Investigación sobre terminología propia de los siglos XX y XXI: En primer lugar, y siguiendo la sugerencia del tutor, abordamos el desarrollo de un glosario de términos en correspondencia con técnicas, estéticas y formas musicales propias de los siglos XX y XXI, con el fin de profundizar e identificar características específicas de cada una de ellas, junto con su incidencia y utilización por diversos compositores en las distintas épocas enmarcadas en el período comprendido entre 1945 y la actualidad.

2.2 Construcción general de la obra: En esta fase, se comenzó por definir el número de movimientos que harían parte de la obra, por medio del diseño de un esquema en el que se señalaran los elementos técnicos y estéticos para cada uno de ellos, los melodiosos rítmicos, armónicos y sistemas escalares, entre otros, en búsqueda de representatividad, tanto del lenguaje contemporáneo como del andino colombiano. En esta fase, se usó, como recurso organizador del pensamiento, la realización de bocetos gráficos que marcaran la estructura general de algunas de las obras.

2.3 Experimentación tímbrica: Con el ánimo de llevar la interpretación de las cuerdas pulsadas colombianas a nuevas tímbricas, se hicieron trabajos de indagación de compositores colombianos que, dentro de su obra, incluyeran efectos y algún tipo de técnicas extendidas en la bandola y el tiple principalmente, sin descartar algunos de los avances en la guitarra. En este proceso, se hicieron ejercicios de experimentación que buscaron adaptar técnicas de ejecución propias de las cuerdas frotadas a las pulsadas.

2.4 Proceso de escritura. Realizado el proceso anterior sobre cada una de las piezas, se dio paso al proceso de escritura y composición el cual, sobre la marcha, fue sufriendo modificaciones que finalmente favorecieron el desarrollo de las obras; todo ello acompañado por el tutor, quien siguió de manera atenta la evolución constructiva, haciendo constantes aportes y sugerencias basados en su experiencia y conocimiento del tema. Además pudimos contar con el aporte de las opiniones y recomendaciones de Marco Alunno y Andrés Posada, todos ellos docentes del área de composición de la Universidad EAFIT.

3. Estado de la cuestión en lo musical.

Para este caso en particular, la expresión 'música contemporánea' se refiere a la producida por distintos compositores desde el año 1900, pero haciendo énfasis en el período ubicado después de la segunda guerra mundial, entre 1945 y la actualidad; un período que abrió paso a nuevas propuestas de pensamiento y creación musical que, en gran medida, contradecían las formas conocidas hasta ese momento y cuyo punto de quiebre más significativo tuvo que ver con el derrumbamiento de la tonalidad, casi desde el principio.

Se hace igualmente apropiado recordar a qué nos referimos al mencionar la música andina colombiana y, con ello la estudiantina, como uno de los formatos instrumentales colombianos más representativos de lo popular. Tal como lo expresa Héctor Rendón Marín (2009), las estudiantinas son agrupaciones de origen español, compuestas inicialmente de bandurrias, mandolinas, laúdes, guitarras y castañuelas que, en un primer momento, recibieron en Colombia el nombre de "liras" y cuya principal característica fue la apropiación de los aires musicales autóctonos de cada región donde se ubicaban. Para el caso de Colombia, y según referencias del mismo Marín, de acuerdo con entrevistas realizadas a importantes maestros de la música de cuerdas pulsadas colombianas, los instrumentos principales de este formato son la bandola, el tiple y la guitarra, con adición de otros posibles como el violín, el cello, el contrabajo, la flauta y el clarinete, entre los cuales puede incluirse también algo de percusión menor.

A lo largo de la historia, han sido varios los compositores que se han apoyado en los elementos folclóricos de su país con el ánimo de renovar su lenguaje y dar a sus creaciones toques de originalidad, en todo un movimiento musical conocido como el Nacionalismo, que tuvo gran importancia en la primera mitad del siglo XX y entre cuyos exponentes más significativos se encuentran Mijaíl Glinka, Stravinsky y el grupo de los cinco (Balákirev, Cui, Borodín, Músorgski y Korsakov) en Rusia; Dvorák en Checoslovaquia; Kodály y Bartók en Hungría; Turina, Albéniz, Granados, de Falla y Rodrigo en España.

Para el caso del Nacionalismo en América Latina, tenemos que resaltar el importante papel de compositores como Alberto Ginastera en Argentina, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas en México, Amadeo Roldán y Alejandro García en Cuba; Antonio Estévez y Juan Bautista Plaza en Venezuela y Héitor Villalobos en Brasil, siendo este último un gran "ejemplo de producción internacionalista desde orígenes nacionalistas que puede compararse a la de otros grandes nacionalistas europeos y que abre las puertas a un amplio florecimiento creativo de la música iberoamericana posterior" (Marco, 2002, pág. 61).

Colombia no fue la excepción a este tipo de simbiosis musical entre lo popular y lo foráneo. Contamos con importantes exponentes como Guillermo Uribe Holguín, Emilio Murillo, Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, José Rozo Contreras, Jesús Bermúdez Silva, Luis Antonio Escobar, Luis Antonio Calvo, Gonzalo Vidal, Santos Cifuentes, Daniel Salazar y Miguel Bocanegra, entre otros.

Las últimas décadas del siglo XIX, posteriores al rompimiento de relaciones con España, constituyeron un período que permitió la inclusión y la expansión de nuevas formas y géneros que pusieron a dialogar las músicas propias con las ajenas. Y aunque los compositores encontraron en la música sugestivas oportunidades de expresión, algunos se limitaron a repetir los repertorios clásicos y a buscar salidas en lo foráneo, mientras que otros se plantaron en un tradicionalismo excesivo y circular que terminó por alejarlos de las corrientes musicales modernas. (Rendón, 2009, págs. 57-58)

Esta misma disgregación, que en su época fue influida aún por factores políticos, se experimentaba cuando la academia, de alguna manera, restaba valor a las músicas populares, y compositores y ejecutantes intérpretes tradicionales se resistían a aceptar el diálogo con el sector académico y viceversa, ya que frecuentemente se tomaba entonces como una amenaza que atentaba con deformar y, en su defecto hasta con destruir, las raíces musicales autóctonas, en un caso; o las buenas técnicas y sentido interpretativo, en el otro.

Entre los compositores colombianos que han utilizado, a partir de 1995, esta fusión de lenguajes con lo contemporáneo, los unos, y con lo popular universal como el Jazz, los otros, se encuentran: Blas Emilio Atehortúa, Juan David Osorio, Bernardo Cardona, Victoriano Valencia, Luis Fernando Franco, Víctor Agudelo, Andrés Posada y Héctor Fabio Torres, por una parte; y Jorge Arbeláez, León Cardona, Jaime Romero y la agrupación Puerto Candelaria, por la otra. Héctor Fabio Torres es uno de los más visibles creadores de repertorio contemporáneo para cuerdas típicas colombianas en los departamentos de Caldas, Quindío y Risaralda.

Para este caso particular, y como ejemplo ilustrativo de este tipo de estética musical, quisiéramos llamar la atención a cómo dos de ellos, Víctor Hugo Agudelo Ramírez y Héctor Fabio Torres, ilustran, cada uno a su manera, la forma en que unen ambos lenguajes compositivos. En cuanto a Agudelo, podría decirse que crea música académica contemporánea usando algunos gestos representativos de ciertos aires colombianos para incluirlos dentro de su discurso musical; tal es el caso de obras como “Caramanta”, en la cual se aprecian gestos propios del Bambuco; “Las Cuatro Chalupas”, en la que se dibujan estructuras propias de ritmos tradicionales de las costas colombianas y “Cinco Palo\$”; compuesta en cinco movimientos, de tal forma que cada uno de ellos hace alusión a un ritmo colombiano (Joropo, Cumbia, Porro Chocoano, Bambuco y Puya).

Ilustración 1

Cinco Palo\$

I. Uno de Cinco

Tempo de Joropo $\text{♩} = 80$ Víctor Agudelo 2014

Flauta

Oboe

Clarinete en B \flat

Corno en F

Fagot

p *mp*

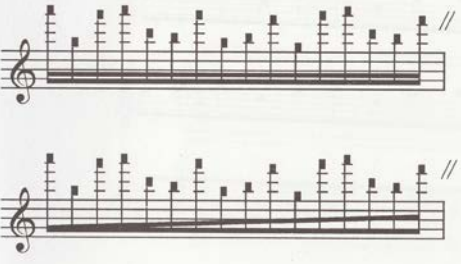
En el caso de Torres, opuesto de alguna manera a la visión anterior, construye música andina colombiana con toda la estructura característica del ritmo, enriqueciéndola con técnicas de composición propias de los siglos XX y XXI. Un caso específico de este uso lo encontramos en la obra “Silogismo”, en la cual, entre sus varios elementos, usa cuadros aleatorios, improvisación, notación metronómica, alturas indefinidas y grafías contemporáneas alternativas.

Ilustración 2

Silogismo - Especificaciones


Los instrumentistas deben interpretar la obra con la partitura general. Los espacios en silencio indican silencio a voluntad de los intérpretes y las entradas deben ser señaladas por uno de ellos.

Hay que hacer coincidir la pulsación de las corcheas con las notas correspondientes en semicorcheas. Uno de los objetivos de esta obra es crear puntos de concordancia rítmica para que los intérpretes toquen en conjunto, creando así una convergencia grupal. Es por esto que no se escriben los silencios en este pasaje.



Tocar las notas aproximadas al registro y a los movimientos de alturas de este pasaje, manteniendo la figuración definida.

El mismo principio del pasaje anterior, acelerando el tiempo.



5"

Cuando se encierra un pasaje en un cuadro, se está indicando que el instrumentista debe improvisar sobre las notas escritas en el pentagrama, en un margen de tiempo aproximado a la cantidad de segundos escrita sobre el cuadro.

45"

Improvisar en orden aleatorio, sobre los elementos escritos en el pentagrama durante 45 segundos.

Tocar las notas aproximadas en la dirección definida, sobre el registro más grave del instrumento.

HÉCTOR FABIO TORRES CARDONA • 335

Tomado de: *Cuerdas Típicas Colombianas*. (Torres, 2005). Reproducción autorizada.

Héctor Fabio Torres, en este compendio de 19 composiciones, aplica distintas técnicas y estéticas propias de los siglos XX y XXI, en obras como *Armero*, *Danza del Cuervo*, *Ricercar*, *Silogismo* y *Suite modal*, entre otras.

Haciendo un paralelo entre ambos compositores, podríamos decir que el primero compone música contemporánea haciendo uso de elementos folclóricos de Colombia, mientras que el segundo escribe música andina colombiana aplicando técnicas contemporáneas de composición. Una diferencia que afecta notablemente la sonoridad de las obras ya que, en el primer ejemplo, los rasgos folclóricos son más sutiles que en el segundo.

Este trabajo particular de composición apunta más a la segunda línea de composición referida, debido a que nuestra experiencia personal con agrupaciones de cuerdas pulsadas ha estado basada en los conceptos tradicionales, que hoy se complementan con los conocimientos adquiridos en la Universidad EAFIT en técnicas y estéticas propias de la música contemporánea. El proceso de escritura musical incluyó una exploración tímbrica de las posibilidades alternas de las cuerdas típicas en cuanto a afinaciones, efectos y timbres, que revelasen una sonoridad distinta de la usualmente aplicada a estos instrumentos por la adopción de algunos elementos y técnicas propias de las cuerdas frotadas.

Las obras instrumentales estuvieron acompañadas por una descripción analítica de tales técnicas y estéticas, en cuanto usadas en cada una de ellas, con el fin de que compositores, directores y ejecutantes intérpretes pudieran reconocer estilos y técnicas propias de la música académica en amalgama con formas tradicionales colombianas, además de tener un mayor acercamiento a los métodos y herramientas usadas que faciliten su interpretación.

4. Descripción del proceso creativo.

4.1 Primer Movimiento. “CUCHUQUÍN” (Guabina-Torbellino)

El título busca unificar las palabras *Cuchipe* (Torbellino) y los adjetivos Huilense y Chiquinquireña (Guabinas), obras sobre las cuales está basada la composición.

Duración: 3:20 min (aprox.).

La Guabina es un aire musical que caracteriza primordialmente los departamentos de Santander, Boyacá, Tolima y Huila. Es un canto de origen campesino en dos voces paralelas, en el que el grito, el eco y los calderones son muy característicos, además del “arrastre de la voz” y la ejecución constante de un estribillo cada tres versos. Etimológicamente, la Guabina hace alusión a un pez común de los llanos orientales, sin conocer a ciencia cierta qué relación tenga con esta tonada. Entre sus orígenes, se alude al departamento de Antioquia como uno de sus centros, con acogida posterior en la llanura del Tolima grande; por otra parte, se dice que partió de Santander y, a través de Boyacá, llegó al Tolima. Aunque la Guabina puede ejecutarse en estudiantina, lo más popular en la región de Vélez es hacerlo con requinto, tiple y diversas percusiones, entre las cuales se encuentran, de manera característica, la carraca o la quijada. (Abadía, 1973). También se ha usado la puerca.

El torbellino es tonada instrumental preferiblemente, canto y danza con fuertes características indígenas; existe la idea de que su origen está asociado con los cantos de viaje de algunas tribus de Santander, Boyacá y Cundinamarca, mezclado con el trote rítmico que usaban para recorrer largos trayectos en sus viajes y romerías, acompañados musicalmente con capadores rústicos.

Al contrario de lo que indicaría el nombre de “torbellino”, cuya raíz castellana deriva de la palabra turbo, que a su vez alude a remolino, éste es un aire primordialmente lento y cadencioso. Posiblemente, esta denominación fue dada por los españoles en la conquista a algún tipo de danza indígena, después contextualizada por los mestizos.

En el oriente de Cundinamarca, el torbellino predomina sobre los demás aires; en Santander del Sur, el torbellino tiene muchos nexos con la guabina, ya que esta última se acompaña en ocasiones con ritmo de torbellino. Un torbellino bien definido es aquél que distingue y alterna la parte vocal con la instrumental. La ejecución de piezas estilizadas basadas en ritmo de torbellino son interpretadas en estudiantina, mientras que las demás formas varían su instrumentación de acuerdo con la región usando

entre ellos requinto, tiple, capadores, chuchos, panderetas y las tradicionales carracas entre otros. (Abadía).

La armonía gira de forma constante en los tres acordes principales de una tonalidad; tónica, subdominante y dominante que descansa siempre en semicadencia, excepto al final.

4.1.1 Procedimientos previos.

Como preparación a la escritura y con el ánimo de tener un panorama sonoro general sobre distintos momentos evolutivos de la guabina, se realizaron audiciones representativas de algunas de ellas, entre las cuales estuvieron muestras de algunas tradicionales de Vélez, Santander¹; otras, con un tratamiento romántico tardío, como “Guabina Viajera”² de Gentil Montaña y “Guabina para un músico del sur”³ de Daniel Saboya.

4.1.2 Estéticas representadas:

Neotonalismo-Pandiatonismo: Movimientos que buscan hacer uso de elementos tonales y de la escala diatónica, con una nueva mirada de uso.

En este sentido, la obra describe de alguna manera esta tendencia, ya que toma melodías tradicionales del folclor boyacense, usadas en varias ocasiones dentro de su contexto melódico y escalístico original, pero que, al superponerlas y modificarlas, pueden producir un contexto atonal.

4.1.3 Tipo de escritura: Isométrica, polimétrica y heterométrica.

4.1.4 Texturas: Polifónica (principalmente), monódica y homofónica.

4.1.5 Técnicas compositivas de base: Cita musical y *collage*

Cita: consiste en adoptar uno o varios melodiosos ya establecidos, con el fin de referenciarlos dentro de la obra como una manera de evocar otros compositores y las sonoridades de sus obras, haciendo una manipulación consciente y personal dentro de la creación musical.

Collage (Mosaico): De manera equivalente a las artes visuales, consiste en mezclar o superponer materiales musicales contrastantes, yendo incluso en contra de la organización y armonización tradicional de los materiales.

Para este caso particular y como estructura general, se tomaron a modo de cita, fragmentos representativos de las guabinas Huilense y Chiquinquireña y del torbellino *Cuchipe*, que se transcribieron así:

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=LMCs8Gx69KI>

² <https://www.youtube.com/watch?v=frt-eJWGO6g>

³ <https://www.youtube.com/watch?v=-iKhqx8jjUI>

Ilustración 3



Ilustración 4



Ilustración 5



En términos generales, las citas van apareciendo a lo largo de la obra de manera modificada, sea en lo rítmico o melódico y/o superpuestas entre sí, tomando en algunas ocasiones algunos motivos específicos y generando, a partir de éstos, nuevas melodías.

Ilustración 6. (Compás 40)

B

Guabina chiquinquireña
p *mf*

Cuchipe
mp *f* *mp*

Cuchipe
p *mf*

Guabina chiquinquireña

Guabina Huilense
p *mf* *f* *mp*

En las últimas secciones, donde se expone al ritmo de torbellino, se aprovecha el gesto del *glissando*, característico de la interpretación del tiple requinto en este ritmo, como un elemento importante en el discurso musical.

Ilustración 7

Tpl 1
f

Tpl 2
f

4.1.6 Recursos técnicos.

Retrogradaciones.

Ilustración 8

The musical score for Illustración 8 is divided into two systems. The first system contains staves for Bnd 1, Bnd 2, and Bnd 3. The second system contains staves for Tpl 1, Tpl 2, and Gtr. 1. Blue arrows indicate retrograde passages: one from the end of the Bnd 3 staff to the beginning of the Tpl 1 staff, and another from the end of the Bnd 2 staff to the beginning of the Tpl 2 staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, pp, mp).

Bnd 1

Bnd 2

Bnd 3

Tpl 1

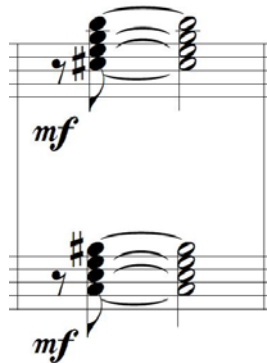
Tpl 2

Gtr. 1

- *Canon rítmico.*(Ver partitura entre cc 34-39)
- *Politonalidad.* (Ver partitura entre cc 40-49) Superposición de citas, cada una en un eje tonal distinto.

- Poliacordes.

Ilustración 9. (Tiples C30)



Estructuras escalares no tradicionales: Una de las modificaciones primarias a las citas, consiste en tomar sus formas y tonalidades originales, transportándolas o más bien, adaptándolas a las escalas octatónicas⁴ y de tonos enteros⁵. Haciendo igualmente uso de las tonalidades originales de las citas en diferentes alturas.



Ilustración 10
(Guitarras y Bajo. Compás 17)

⁴ Escala simétrica de ocho sonidos en la que las notas ascienden por intervalos de tono y medio tono, o viceversa.

⁵ Escala hexatónica donde las notas se ubican a distancia de tono.

Ilustración 11 (Guitarras y Bajo. Compás 81)



4.1.7 Descripción de la forma.

Introducción	Parte A	Parte B	Parte C	Parte D
cc 1-7	cc 8-39	cc 40-58	cc 59-79	cc 80-109

Introducción: En esta sección, se presenta la cita de la ‘Guabina Huilense’ transpuesta o adaptada a la escala octatónica; en estos primeros compases, la línea melódica se mueve por los distintos instrumentos.

Parte A: Retoma la misma idea de la introducción pero a mayor velocidad, tomando uno de los motivos expuestos y llevándolo a un mayor desarrollo. Esta sección incluye el uso de una forma imitativa como lo es el canon y su ritmo de base es la Guabina.

Parte B: En esta sección, se superponen las tres citas enunciadas anteriormente, interpretadas por las bandolas, adoptadas posteriormente por otros instrumentos en sus formas retrogradadas. Con el fin de diluir de alguna manera la métrica propia de $\frac{3}{4}$, se hicieron desplazamientos de acentos.

Parte C: Da paso a estructuras propias del Torbellino, haciendo un aumento en la velocidad. Como elemento principal en el discurso, se usa el *glissando* en distintas dimensiones y direcciones, con rotación por varios instrumentos.

Parte D: Se retoman elementos de las secciones anteriores, con la inclusión de elementos nuevos entre los cuales está la escala de tonos enteros. Esta sección, progresivamente, va empujando la obra a su más alto clímax, que se logra en el final con un *crescendo* que llega después de un paralelismo conjunto.

4.2 Segundo Movimiento. “MISTRÁN” (Danza)

El título de “Mistrán”, es la unión de las palabras Místico y Tristán que, a su vez, corresponden a dos acordes sobre los cuales está basada la pieza.

Duración: 4:10 min. (aprox.)

El ritmo de “danza”, señala el maestro Abadía Morales (1973), parece haberse derivado de la habanera cubana que, a su vez, nace de la contradanza alemana. Otras versiones dicen que pudo haberse derivado del tango francés, español o argentino, suposición que puede tener justificación por los movimientos de floreos que en la danza se realizaban, imitando a los tanguistas. Aún existen otras hipótesis que la señalan como una variación lenta del vals o del pasillo, en su búsqueda por adaptar este ritmo cortesano español al contexto criollo, siendo más fuerte la de su derivación de la habanera. La danza, en su forma vocal, predominó sobre la instrumental y solió llamarse canción.

4.2.1 Procedimientos previos.

Análisis y audiciones de distintas obras: “El Bosque de las Orquídeas” (Danza), del compositor Jaime Romero, “La Catedral sumergida” de Debussy y algunas obras de Ravel y Satie, con el fin de tener un referente de la escritura de la Danza y de ahondar en la estética impresionista.

4.2.2 Estética representada.

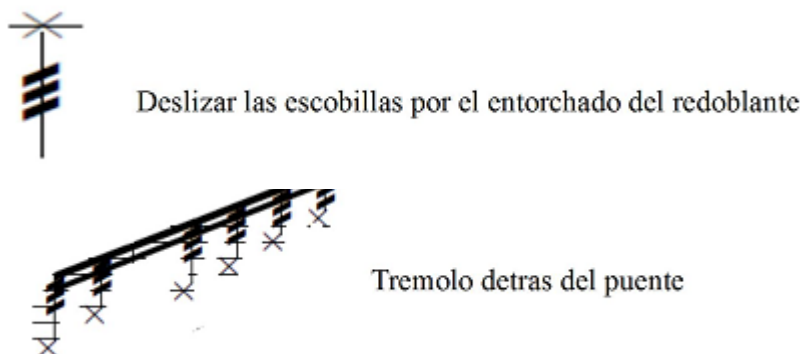
Impresionismo: Estética musical propia del siglo XX, bastante influida por la pintura, cuya búsqueda principal está basada en hacer una alegoría de la música con los colores, generando ambientes abstractos con gran calidad estética que se obtienen por la yuxtaposición de técnicas clásicas y modernas. Su objetivo sonoro es evocativo más que descriptivo, haciendo uso de otro tipo de escalas, diferentes de las de uso tradicional, con imprecisiones rítmicas y superposición de eventos sonoros.

Se señala a Debussy como uno de los compositores más representativos de este estilo, aunque él mismo rechazaba tal título estilístico. El otro compositor al que se suele incluir en este movimiento es Ravel.

Para esta obra en particular, se eligieron dos acordes o sonoridades que, por sus características particulares de construcción, marcaron un referente distintivo en la historia compositiva de sus creadores.

Por otra parte, buscando acercar la obra de alguna manera a esta estética musical, se aprovechan distintas posibilidades tímbricas de los instrumentos, que incluyen la ejecución en sitios inusuales, con el fin de generar distintos efectos.

Ilustración 12



Acorde Místico: Se atribuye su invención y mayor uso al pianista y compositor ruso Alexander Scriabin, quien tuviera una visión personal espiritual frente a la música y al sonido mismo. Después de 1908, explora en gran manera las posibilidades de este acorde, siendo su obra “Prometeo” (El poema del fuego) quizá, en la que más hace uso de esta sonoridad incluso con fines simbólicos espirituales.⁶ Es un acorde cuya construcción no está basada en superposición de terceras, como es habitual, sino de cuartas ascendentes; una aumentada, dos disminuidas y dos justas. (C-F#-Bb-E-A-D).



Ilustración 13

Acorde de Tristán: “Acorde” usado por Wagner en el comienzo del prelude de su ópera “Tristán e Isolda”, de donde recibe su nombre. Este acorde ha generado distintas apreciaciones y controversias en cuanto a su formación estructural y función tonal. Está formado por una cuarta aumentada, una tercera mayor y una cuarta justa (F-B-D#-G#). Se denomina de esta manera cualquier acorde con los mismos intervalos en cualquier tonalidad. La inclusión de este acorde disonante hacia el año 1865, causó gran impacto y marcó un punto de referencia para futuros compositores.



Ilustración 14

Tipo de escritura: Isométrica, polimétrica y heterométrica.

Texturas: Polifónica (principalmente), monofónica y homofónica.

⁶http://intercentres.edu.gva.es/intercentres/03014678/TRABAJOS_HISTORIA/trabajos_historia_0708/ACORDE_MISTICO_SCRIABIN.pdf

Técnicas compositivas de base: Aleatoriedad y ruido.

Aleatoriedad-Indeterminación: Movimiento que surgió en contraposición y solución al serialismo integral, en el cual las formas de escritura que se utilizaban para dar impresiones dispares, tenían tales complejidades que, en muchas ocasiones eran intocables o con resultados lejanos a su concepción inicial. Es en este movimiento donde el compositor deja eventos al azar y permite al intérprete ciertas libertades –de ritmo, alturas, expresión o forma...⁷- interpretativas en la ejecución de su obra. Entre los más destacados impulsores de este movimiento, se señalan compositores como Charles Ives, Henry Cowell y John Cage, siendo éste último quizá el más representativo de la estética de la indeterminación, aunque en los períodos clásico y romántico ya se daban este tipo de insinuaciones con las cadencias e improvisaciones. (Marco, 2002)

En el marco de la obra, el uso de la aleatoriedad está enfocado básicamente en el aspecto rítmico, reflejado en la superposición de unos patrones fijos, en contraposición con unos cambios rítmicos más libres, donde el intérprete se ajusta a la ubicación aproximada de la nota en el compás.

Ruido: Han sido varios los compositores de los siglos XX y XXI que han incorporado el ruido como parte del discurso musical, sean ruidos ajenos a los producidos por los instrumentos musicales melódicos y armónicos como tal, o bien sea usando los instrumentos en formas particulares, cuyo resultado sonoro es concebido como ruido por no contar con características de altura u organización definidas. Entre los compositores que han hecho uso de este recurso se encuentran Luigi Russolo, Edgar Varesse, Charles Ives, John Cage y Henry Cowell, entre otros. Sin embargo el sonido no determinado o ruido ha sido usado desde los principios de la humanidad incluso, por el uso de instrumentos de percusión⁸, incluidos los de la música andina colombiana.

Esta obra cuenta básicamente con dos gestos sonoros a manera de ruido, los cuales se logran por el uso de arco del violín en dos nodos específicos de armónicos en el tiple; primer parcial (traste XII) y segundo y tercer parciales de manera conjunta (trastes XIX y boca).

4.2.3 Consideraciones generales.

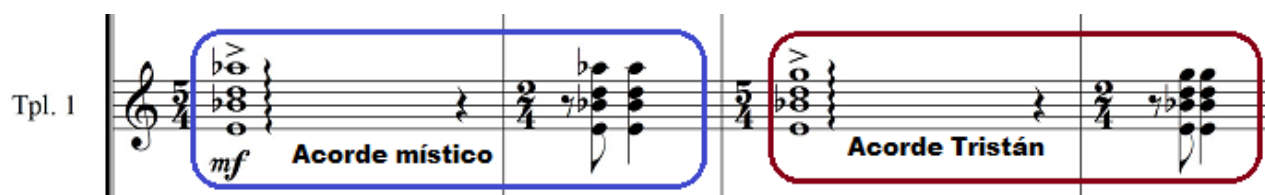
- Tiples con *Scordatura* (segunda cuerda en Bb).
- Uso de arco de violín en el bajo electro acústico, guitarra dos y tiple dos.
- Interpretación del redoblante (en fragmentos específicos) por el lado donde está ubicado el entorchado.
- No tiene una melodía fija.

⁷ <https://aulademusicamartinsarmiento.files.wordpress.com/2012/04/laaleatoriedadenlamusica.pdf>

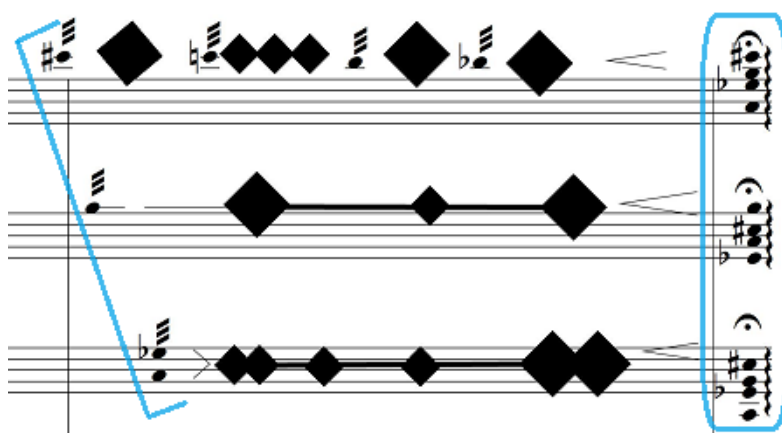
⁸ <http://www.fceia.unr.edu.ar/acustica/biblio/rui-mus.pdf>

4.2.4 Recursos técnicos.

- Uso de las 4 primeras notas de los acordes místico y de Tristán. (enarmónicos)



Canon en los trinos de las bandolas.



- *Estructuras escalares*: Modo de transposición limitada de Messiaen. Nro. 3.

Modos de transposición limitada: Conjunto de estructuras escalares, catalogados por el compositor francés; Olivier Messiaen, el cual incorporó en su lenguaje diversas técnicas tomadas de otras culturas, lo cual le convirtió en un importante referente para los compositores de los siglos XX y XXI.

Estos modos, según expresa el mismo Messiaen, están basados en el sistema cromático actual y se componen de varios grupos simétricos, que al cabo de cierto número de transposiciones, según el modo, no pueden transportarse más, ya que comenzarían a aparecer los mismos sonidos de manera enarmónica. El modo #3: “Es cuatro veces transportable... está dividido en tres grupos simétricos, de cuatro notas cada uno. Estos tetracordios...se dividen a su vez en tres intervalos: un tono y dos semitonos. (Messiaen, 1944, pág. 87 y 90)

Ilustración 17

MODO #3 a partir de Mi



Para esta pieza el modo de transposición limitada está usado básicamente en los arpeggios realizados por la guitarra; uno en la primera parte y consecuentemente en otros movimientos melódicos derivados de éste, expuestos en otros instrumentos. El modo en cuanto a las alturas (frecuencias) no es totalmente literal, ya que se transgrede en uno de los motivos (compás 18 por ejemplo), en el cual no se usa el Do natural (del modo), sino el Do#; lo anterior, buscando una secuencia melódica lógica y sin grandes saltos, para atender además al gusto auditivo personal.

Ilustración 18. Guitarra 1 cc 12-18

The musical notation for Guitar 1, measures 12-18, is presented in two systems. The first system includes measures 12, 13, 14, and 15. The second system includes measures 16, 17, and 18. The notation is in treble clef with a 2/4 time signature. The music features arpeggiated chords and melodic lines with dynamic markings (p, f) and slurs. The key signature has one sharp (F#).

Nota pedal: Para el caso de las guitarras y el bajo electro acústico, se hace uso de la nota Mi (E) grave como pedal, sobre el cual se superponen las demás voces y armonías.

4.2.5 Descripción de la forma.

Forma libre, con introducción y una única parte en la que se van superponiendo voces por capas para terminar con una re-exposición de elementos.

Introducción (cc 1-23): Interpretación de patrones de danza en el tiple dos, usando arco a modo de percusión y como exposición de los ruidos a usar durante la obra. Sobre esta misma base aparece un pedal en la nota E, realizado por la guitarra dos y el bajo electro acústico, usando igualmente arco de violín, además de una capa superior de trémolos a modo de cannon en las bandolas, donde cada voz espera de manera libre a que la anterior haya dado inicio. La parte se cierra con una escala en la bandola uno, cuyos intervalos están dados por semitono y tritono respectivamente. El redoblante, usa escobillas y realiza giros alternados en el parche superior.

PARTE A.

Fragmento Uno (cc 23-38): Arpegio de la primera guitarra en el modo #3 de transposiciones limitadas, acompañada por el bajo y golpes de platillo suspendido, ejecutado con baquetas de timbal, para simular un gong. Sobre estas capas, aparece el primer tiple realizando el ritmo de danza pero ajustado a 7/4, distribuidos en compases de 5/4 y 2/4, además de trémolos en la primera bandola con relación de quinta y semitono descendente. Al final del fragmento, el redoblante se gira sobre el eje longitudinal, para ser ejecutado sobre el parche inferior, deslizando las escobillas por el entorchado y terminando con dos golpes, duplicando la rítmica del tiple.

Fragmento Dos: (cc 39-50) Armónicos en las bandolas primera y segunda, con patrones de ritmo de danza, acompañado por pedales realizados con arco de violín, en bajo y guitarra segunda, con apariciones de los dos ruidos producidos con arco en el segundo tiple y efectos tímbricos en la tercera bandola.

Fragmento 3 (cc51-58): Armónicos en el primer tiple; la primera guitarra hace una variación del arpegio inicial; el segundo tiple continúa haciendo ruidos producidos con el arco y aparecen armónicos en la segunda guitarra, ejecutados de manera libre, aproximándose a la ubicación métrica en el compás.

Fragmento 4 (cc 59-72): En este fragmento, la primera guitarra realiza otra variación del arpegio inicial, retomando la rítmica propuesta por el primer tiple en el fragmento anterior. A partir de este punto, comienza la re-exposición de gestos y elementos sonoros que habían aparecido en fragmentos anteriores, que se presentan a manera de yuxtaposición en los mismos instrumentos o retomando gestos de otros. En conclusión, esta parte final recoge los motivos y gestos presentados durante toda la pieza.

4.3 Tercer Movimiento. “CICLÉCTICA” (Bambuco-Pasillo)

El título, al igual que los demás, hace parte de un juego verbal; en este caso, se unen las palabras ciclos y ecléctica, ya que la obra está compuesta por distintos gestos comunes en la música tradicional colombiana, especialmente en el pasillo y el bambuco, que se presentan cíclicamente en forma ecléctica.

Duración: 4:20 min. (Aprox.)

El pasillo apareció en Colombia, cerca del año 1800, en la Colonia, cuando la clase alta ideó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano que los usualmente practicados por los plebeyos. Para ello, se pensó en el vals, como el ritmo europeo más conocido en la época y que llegó a ser conocido como “Vals del país”. En su proceso de adaptación en Colombia, el ritmo se hizo más acelerado, a diferencia del lejano antecesor europeo que era de ritmo lento, convirtiéndose en un baile de resistencia, ya que consistía en un baile de pareja cogida que debía girar velozmente hasta provocar el vértigo.

La palabra pasillo, etimológicamente es el diminutivo de “*paso*”, que indica la rutina coreográfica, ejecutada con pasos cortos.

El pasillo -instrumental o vocal- alcanzó, no sólo a la aristocracia, sino a las clases populares, que se lo apropiaron y lo difundieron de tal manera que sobrepasó al bambuco, el más extendido en la época previa. En los salones, los pasillos instrumentales eran en su mayoría piezas para piano y para las llamadas “*liras*” que, además de los cordófonos asociados con el laúd, incluían el violín. En los contextos populares, se interpretaban pasillos en las llamadas “*estudiantinas*” que, además de lo anterior, incluían percusión de chuchos, guaches, panderetas y cucharas. (Abadía, págs. 85,87,88)

En la actualidad, el municipio de Aguadas, en el departamento de Caldas, realiza cada año, en el mes de Agosto, el festival nacional del pasillo, como homenaje a los hermanos Hernández; evento que, en el año 2016, llega a su versión número veintiséis y que se ha convertido en un importante escenario nacional de difusión de este género colombiano.⁹

Según expresa el mismo Guillermo Abadía, el bambuco, de acuerdo con su estructura, ha sido considerado por musicólogos como un aire mestizo, debido a sus melodías indígenas y a su ritmo posiblemente vasco, para algunos. Sin embargo, según Jorge Isaacs en la novela “*María*”, señala que el bambuco es de origen africano. La fuente de este bunde del litoral pacífico, se observa en Sierra Leona en el África Occidental inglesa, cuya supervivencia fue corroborada gracias a grabaciones realizadas por Mongheri y recopiladas por la comisión Colombo-británica en 1961-1962. No en vano este ritmo guarda gran relación con el mismo currulao, llamado igualmente como ‘bambuco viejo’. Teoría que comparten y exponen investigadores contemporáneos como John Varney (2001).

Sobre el nombre del bambuco existen varias tesis, entre las cuales se encuentran; primero, la posibilidad de que corresponda al nombre que recibían los aires musicales pertenecientes a la tribu indígena de los “*bambas*”, ubicados en el litoral pacífico; otros sostienen que ésta era la manera en que los españoles denominaban a este aire nativo y a su danza; otra de las posibilidades apunta al uso de un instrumento musical denominado “*carángano*”, el cual está construido por un tubo de bambú; también se ha aportado la explicación de su nombre por la existencia de un pueblo senegalés llamado *Bambuk*, de donde también fueron traídos esclavos en la época de la Colonia.

Por su gran difusión y extensión geográfica, es considerado el más representativo entre los aires colombianos.

Dice Abadía que, “La estudiantina”, como conjunto de cuerdas típicas era el más calificado para la ejecución de bambucos folclóricos”; en ocasiones, la bandola era reforzada por otro instrumento, además del acompañamiento de percusiones, como es el caso del bambuco sanjuanero que se acompaña con tambora o bombo. En la interpretación de bambucos más clásicos se usaban instrumentos como el violín y el piano; en el caso de bailes al aire libre, eran las bandas de los pueblos las que se encargaban del acompañamiento musical. La llamada música de cámara tuvo sus orígenes en las tradicionales “*fondas camineras*”, que servían a su vez como clubes campesinos. (pág. 58 a 61)

⁹ <http://festivaldelpasillodeaguadas.blogspot.com.co>

La escritura del bambuco ha sido motivo de debate, ya que algunos defienden la teoría de escribirlo en 3/4, mientras que otros se inclinan por el 6/8, siendo quizá este último el más usual en la actualidad. Lo que sí no puede discutirse es el uso de la síncopa como elemento rítmico característico de este aire, lo que le da una identidad única y especial. En la ciudad de Pereira, Risaralda, se realiza anualmente el Concurso Nacional del Bambuco, como una manera de difundir este aire en su modalidad vocal y que, hasta 2015, ha realizado 25 versiones.¹⁰

4.3.1 Procedimientos previos.

Básicamente, antes de abordar la escritura, y una vez definidos los géneros colombianos de base, vino la realización de audiciones musicales y análisis de algunas partituras de distintos compositores que han hecho uso del serialismo y del minimalismo; entre ellos, Anton Webern, Arnold Schönberg, Igor Stravinsky, Terry Riley, John Adams, Donnacha Dennehy¹¹, Marc Mellits, Víctor Agudelo¹² y José Martínez¹³ entre otros.

4.3.2 Formas de escritura: Isométrica, polimétrica, heterométrica y polirrítmica.

4.3.3 Texturas: Polifónica (principalmente), homofónica y mixta.

4.3.4 Estéticas representadas:

Serialismo: Corriente de pensamiento musical que debe su origen al sistema dodecafónico propuesto por Schoenberg, que ubica los doce sonidos (escala cromática), en igualdad de condiciones jerárquicas. En términos generales una serie consiste en una construcción melódica, basada en la organización de los doce sonidos de manera determinada, los cuales sólo pueden aparecer una sola vez. Como posibilidades de variación, pueden usarse cuatro formas de cada una de ellas: original, retrogradada, inversión y retrogradación de la inversión. (Sarmiento, 2007)

Este es un lenguaje usado por compositores como Babbitt, Berg, Eisler, Webern y Stravinsky. Este concepto fue ampliado y usado posteriormente por compositores como Boulez, Berio, Dallapiccola y Messiaen, que usaron la serie, no sólo para definir las alturas, sino también los valores rítmicos y dinámicos por ejemplo, permitiéndose incluso cierto tipo de libertades estructurales, que en los inicios del serialismo no tenían cabida, lo que, en el medio académico, se conoce bajo el concepto de serialismo integral.

En esta obra, se hace uso de un serialismo libre, aplicando algunos de los conceptos de la Teoría de conjuntos (*Set theory*¹⁴), aprendidos con el profesor Marco Alunno, de la Universidad EAFIT.

¹⁰ <http://www.concursonacionaldelbambuco.org>

¹¹ <http://www.donnachadennehy.com>

¹² <http://www.victoragudelo.co/index.php/biografia/espanol>

¹³ <https://soundcloud.com/josemartinezcomposer>

¹⁴ Teoría de Conjuntos: Sistema de análisis de la música post-tonal, catalogada por Alan Forte, en el cual se adaptan los conceptos matemáticos de esta teoría, a la música.

Minimalismo: Movimiento que está basado en las artes visuales, no sólo en la pintura y la escultura, sino también en la arquitectura, el cine, el diseño o el teatro. Movimiento con comienzos norteamericanos, especialmente en Nueva York, el cual introdujo una reducción de elementos que conducen a la sencillez de expresión. Aparece como una reacción ante las exuberancias del expresionismo y fue una diferente opción frente al serialismo.

Musicalmente, la reducción de elementos va acompañada por un principio de repetición de modelos que se van transformando progresivamente. Fue Terry Riley, quien abrió, en 1964, las puertas del minimalismo repetitivo, con su obra *In C*, pensada para conjunto no determinado y consistente en 53 modelos rítmico-melódicos que deben repetirse varias veces antes de pasar al siguiente. Posteriormente, comenzaron a aparecer nuevos exponentes de esta tendencia, que ha influido en estilos como el pop, el jazz y el rock; entre ellos, Steve Reich, Philip Glass y John Adams. (Marco, págs. 408-413)

En algunos de los compositores minimalistas, con influencia quizá de compositores como Cage y Stockhausen, el principio repetitivo ha estado transversalizado por conceptos espirituales, en donde lo cíclico está asociado con lo meditativo y ritual.

Para nuestra obra en particular, se toman gestos rítmico-melódicos del pasillo y del bambuco, como pequeñas células que se repiten y van dando a paso a nuevas estructuras que, incluso, se sobreponen entre sí.

4.3.5 Recursos técnicos.

Serialismo: Construcción de serie, basada en los principios de la *Teoría de conjuntos*. A cada nota se atribuye un valor numérico de cero (0) a once (11), partiendo del Do y concluyendo en la nota Si.

Serie de Base: F# - C - C# - D - G# - G - F - B - Bb - A - Eb - E.
Correspondencia numérica: 6 0 1 2 8 7 5 11 10 9 3 4

Al organizar el primer hexacordio, tendríamos: (0 1 2 6 7 8), que corresponde al número (6-7), que por un procedimiento matemático de transposición a tres semitonos (+3), nos permite encontrar el siguiente hexacordio: (3 4 5 9 10 11). Es decir, las primeras seis notas se transforman en las segundas seis, por un procedimiento matemático de transposición de (T3.) para completar la serie de doce sonidos. A su vez, si dividimos la serie en tricordios discretos obtendríamos

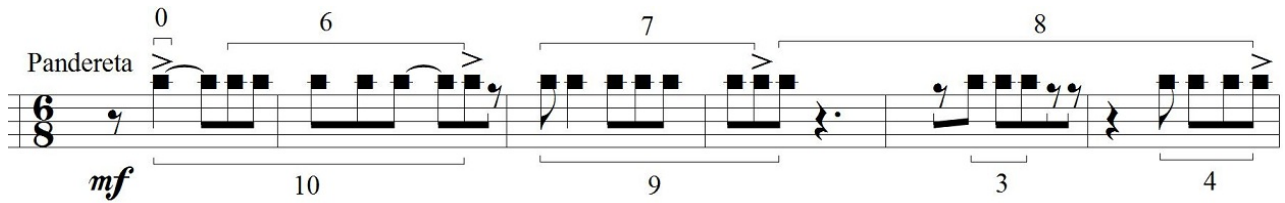
/ 0 1 6 / / 2 7 8 / / 5 10 11 / / 3 4 9 /

Que pertenecen al mismo conjunto denominado (3-5).

En conclusión general, la construcción de la serie no ha sido el resultado del azar, sino de una organización sistémica, basada en propiedades y procedimientos que la Teoría de conjuntos propone.

Serialismo integral: como una manera de insinuar este concepto, entre los compases 79 y 95, la percusión (Pandereta) realiza un esquema rítmico, en el cual los valores rítmicos (número de corcheas) están determinados por la serie R0, y las acentuaciones están basados en la serie P0, haciendo correspondencia en primer lugar, entre los valores numéricos con el número de corcheas agrupadas y en segundo lugar, en la cantidad de acentos.

Ilustración 19. Pandereta cc 83-88



Matriz Dodecafónica. Visualización de la forma original de la serie y sus distintas formas de transposición e inversión posibles.

P= Original. *I*= Inversión. *R*=Retrogradación *RI*: Retrogradación de la Inversión.

En la obra, se toma como base la serie *P*₆ y algunos fragmentos de las demás formas, de manera libre que atiende el gusto personal.

Ilustración 20

	<i>I</i> ₆	<i>I</i> ₀	<i>I</i> ₁	<i>I</i> ₂	<i>I</i> ₈	<i>I</i> ₇	<i>I</i> ₅	<i>I</i> ₁₁	<i>I</i> ₁₀	<i>I</i> ₉	<i>I</i> ₃	<i>I</i> ₄	
<i>P</i> ₆	F#	C	C#	D	G#	G	F	B	Bb	A	Eb	E	<i>R</i> ₆
<i>P</i> ₀	C	F#	G	G#	D	C#	B	F	E	Eb	A	Bb	<i>R</i> ₀
<i>P</i> ₁₁	B	F	F#	G	C#	C	Bb	E	Eb	D	G#	A	<i>R</i> ₁₁
<i>P</i> ₁₀	Bb	E	F	F#	C	B	A	Eb	D	C#	G	G#	<i>R</i> ₁₀
<i>P</i> ₄	E	Bb	B	C	F#	F	Eb	A	G#	G	C#	D	<i>R</i> ₄
<i>P</i> ₅	F	B	C	C#	G	F#	E	Bb	A	G#	D	Eb	<i>R</i> ₅
<i>P</i> ₇	G	C#	D	Eb	A	G#	F#	C	B	Bb	E	F	<i>R</i> ₇
<i>P</i> ₁	C#	G	G#	A	Eb	D	C	F#	F	E	Bb	B	<i>R</i> ₁
<i>P</i> ₂	D	G#	A	Bb	E	Eb	C#	G	F#	F	B	C	<i>R</i> ₂
<i>P</i> ₃	Eb	A	Bb	B	F	E	D	G#	G	F#	C	C#	<i>R</i> ₃
<i>P</i> ₉	A	Eb	E	F	B	Bb	G#	D	C#	C	F#	G	<i>R</i> ₉
<i>P</i> ₈	G#	D	Eb	E	Bb	A	G	C#	C	B	F	F#	<i>R</i> ₈
	<i>RI</i> ₆	<i>RI</i> ₀	<i>RI</i> ₁	<i>RI</i> ₂	<i>RI</i> ₈	<i>RI</i> ₇	<i>RI</i> ₅	<i>RI</i> ₁₁	<i>RI</i> ₁₀	<i>RI</i> ₉	<i>RI</i> ₃	<i>RI</i> ₄	

Ilustración 21. cc 146-150

H Serie P8

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

Tpl 1

Tpl 2

Gtr. 1

Gtr. 2

Serie P6

Agregados (*Clusters*): En la obra se hace uso de agregados diatónicos de 4 notas.

Ilustración 22. cc 136-140

Bnd. 1

Bnd. 2

Bnd. 3

Tpl 1

Tpl 2

4.3.6 Descripción de la forma.

<i>Introducción</i>	<i>Parte A</i>	<i>Parte B</i>	<i>Parte C</i>	<i>Coda</i>
cc 1-28	cc 28-108	cc 109-168	cc169-226	cc 227-240

Introducción. Motivos de bambuco y pasillo, que hacen un cambio de compás de 6/8 a 4/4 y hacia el final de 3/4 a 4/4, los cuales se van expandiendo por aumentación de compases. Están contruidos sobre el primer hexacordio de la serie P6, evitando la nota Re (D), como efecto de nota perdida, que aparece en el compás 21 y hasta el compás 29 como pedal de una serie de acordes.

Parte A. Tiene su inicio justamente en un corte que marca el final de la introducción. Cuenta, en su base, con una célula rítmica de acompañamiento de pasillo y bambuco, que retoma gestos presentados en la introducción. En esta parte, las voces se van agregando progresivamente hasta llegar a un punto de clímax, dado por la acumulación de instrumentos, que dan paso a una sección rítmica antifonal entre las bandolas y los demás instrumentos.

Parte B. Aparecen, en un primer plano, algunos de los motivos que anteriormente estaban en un plano de fondo, retomando algunos de los que se habían expuesto en la introducción, esta vez con ciertas variaciones de tipo rítmico e inclusión de agregados diatónicos en cuatrillos, lo cual refuerza el concepto de polimetría. La sección concluye con una exposición literal de las series P8 y I8 en las bandolas, a las cuales se superponen las series P6 y P0 (cc147-157) en tiples y guitarras respectivamente. Posteriormente se mezclan fragmentos de las series expuestas anteriormente, cerrando la parte con una secuencia descendente construida sobre la escala de tonos enteros.

Parte C. Realiza un cambio de tiempo a una velocidad más lenta, que progresivamente va acelerando hasta retomar el tiempo inicial. En esta sección se realiza una re-exposición de gestos y motivos de las anteriores partes, presentados esta vez, de manera mezclada. En esta sección se incluye el uso de efectos tímbricos de los dos primeros movimientos tales como, el *glissando* (1er movimiento) y el uso del arco (2do movimiento).

Coda: Retoma la idea expuesta en la introducción en una nueva tonalidad, con superposición y exposición de algunos de los elementos más representativos de toda la pieza.

5. Conclusiones

La música andina y en general, las estudiantinas y cuerdas pulsadas de Colombia, pueden abordarse con nuevas miradas desde el deber-ser del compositor, conservando en su esencia las raíces más tradicionales que, al incorporar nuevos lenguajes compositivos, impulsan la música tradicional de nuestro país a contextos más universales.

Conciliar la técnica, la razón y la intuición en una sola obra musical, se ha convertido en una oportunidad que ha afinado y llevado las posibilidades estéticas de producción a un nivel superior al existente antes de enfrentarse a este reto.

Incorporar elementos, tímbricas, técnicas y experiencias de las cuerdas frotadas a las cuerdas pulsadas, o viceversa, demuestra, una vez más, que la música y el arte, como lenguajes universales, cuentan con la apertura suficiente para dar cabida a otras formas foráneas y, en ese mismo sentido, tienen la capacidad de enriquecer otros, generando un diálogo de retroalimentación que potencia y cualifica el quehacer artístico.

Unir dos conceptos teóricos y técnicos, como son la música académica y la música tradicional bajo una sola mirada, llamada esta vez con el título de “*Contemporandino*”, hace alusión a la unión de dos mundos, quizá opuestos para muchos y se convierte en toda una experiencia creativa que, a la larga y sin dar lugar a dudas, amplía nuestro panorama frente a la riqueza musical que tenemos disponible en ambos mundos. En lugar de generar algún tipo de conflicto sonoro, lo que se logra es poder enriquecerse uno del otro, a través de los puntos comunes y, por qué no, de sus contradicciones, que hacen de este ejercicio de escritura musical una exploración constante.

6. Glosario

Bandola: Instrumento colombiano similar a la Mandolina y a la misma bandurria española, de los cuales existen 2 variantes, una de 12 cuerdas, que equivalen a 6 órdenes dobles y otras de 16 cuerdas, con los 4 primeros órdenes triples.

Tiple: Una variante colombiana de la vihuela tiple o soprano, en donde en lugar de 4 cuerdas tienen 12 cuerdas que corresponden a 4 órdenes triples.

Capador: Instrumento musical de viento, fabricado usualmente con tubos de bambú. Característico de indígenas de países como Ecuador y Colombia.

Carraca: Instrumento musical que cumple las veces de güiro, el cual se obtiene de la quijada de

Palíndromo: Estructura rítmica que se lee de igual manera en su forma original y retrogradada.

Canon: Forma de contrapunto melódico en la que las diversas líneas o voces imitan la voz principal en diferentes alturas y ubicaciones rítmicas en forma de *stretto*.

Politonalidad: Hace alusión a la convivencia paralela o simultaneidad de varias tonalidades.

Poliacordes: Tipo de construcción vertical en la que se superponen distintos tipos de acordes.

Isometría: Forma de escritura métrica tradicional, cuya distribución es siempre regular o en iguales proporciones.

Heterometría: Sistema métrico que está determinada por su forma irregular, en la que aparecen distintos cambios de medida

Polimetría: Forma de notación rítmica en la que aparecen distintas figuraciones o distintas métricas superpuestas entre las distintas voces, que generan de alguna manera, contrastes e imprecisiones rítmicas.

Polirritmia: Sistema de medida en el que sobre una unidad isométrica constante, se superponen figuraciones semejantes con acentuaciones distintas.

Bibliografía

- ABADÍA Morales, Guillermo. (1973). *La Música folclórica colombiana*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia-Dirección de divulgación cultural.
- FRANCO Arbeláez, Efraín, Lambuley Alférez, Nestor, & Sossa Santos, Jorge. (2008). *Viva quien toca (Musicas andinas de Centro Oriente)*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- MARCO, Tomás. (2002). *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid: Fundacion autor-Sociedad general de autores y editores.
- MESSIAEN, Oliver. (1944). *Técnica de mi lenguaje musical*. Paris: Alphonse Leduc.
- RENDÓN Marín, Héctor. (2009). *De Liras a Cuerdas*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- TORRES, Héctor Fabio. F. (2005). *Cuerdas típicas Colombianas*. Manizales: Universidad de Caldas.
- FRANCO, Luis Fernando. (2005). *Música Andina Occidental entre pasillos y bambucos*. Bogotá: Ministerio de Cultura
- VARNEY, John. (2001). *An Introduction to Colombian Bambuco*. Latin American music Review Vol. 22, Nr. 2, 123-156.
- GRAETZER, Guillermo. (1980). *La Música Contemporánea*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- PERSHICHETTI, Vincent. (1984). *Armonía del Siglo XX*. Madrid: Real Musical.
- STONE, Kurt. (1980). *Music Notation in the Twentieth Century*. Nueva York: W. W. Norton & Company
- DALLIN, Leo. (1974) *Twentieth Century Composition*. Dubuque: WM C. Brown. Company Publishers.
- STRAUSS, Joseph N. (2000) *Introduction to Post-Tonal Theory*, 2nd ed. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall.
- FORNER, Johannes, Wilbrandt, Jurgen. (2003) *Contrapunto creativo*. Barcelona: Idea Books S.A
- RISATTI, Howard. (1975) *New music vocabulary*. Chicago: University of Illinois press.
- BELKIN, Alan (1995-1999). Obtenido de http://alanbelkinmusic.com/bk/Guia_Composicion.pdf
- QUINTERO García, Carlos Andrés. (7 de Noviembre de 2008). *Javeriana*. Recuperado el 27 de Marzo de 2016, de <http://javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis83.pdf>
- SARMIENTO A, Pedro. (2007). Obtenido de www.sarmientomusica.com